

Akademien Valand, Göteborgs universitet
Konstnärligt magisterprogram i litterär översättning
Examensarbete HT 2014

Att nå bortom det oklanderliga

En metodskildring av översättningsarbetet
med Marion Poschmanns *Die Sonnenposition*

Författare:
Jesper Festin

Handledare:
Linda Östergaard / Johan Öberg

There needs to be more thought given to linking theory with practice, to understanding how translators explain what it is that they do.¹

Susan Bassnett, *Reflections on Translation*

¹ Susan Bassnett, *Reflections on Translation*, Bristol: Multilingual Matters, 2011, s. 163.

Det är ingen bokhandel. Det är ingen källare. Dörrarna mot gatan har spröjsade fönster och väggarna pryds av abstrakt konst. Det faller ingen stuck från taket. Jag tillbringar två septemberveckor i Berlin, och ikväll går jag på *Lesung*. Platsen är *Buchhändlerkeller*, inte långt från Savignyplatz. Jag förväntar mig trekvart, kanske till och med en timme, med författaren som läser ur sin bok.

En belåten men ganska nervös presentatör rabblar några biografiska fakta (född 1969 i Essen, numera bosatt i Berlin), han talar om att i pausen finns det vin till försäljning och gratulerar till nomineringen *wir freuen uns natürlich sehr und drücken Ihnen ganz fest die Daumen ...* Inga frågor om författarens privatliv, ingenting om matlagning, barndom eller heminredning, *jamen vad heter eran hund, era barn går väl i skolan och hur kom det sig nu egentligen att ni började skriva?* Allt sånt slipper vi. Lokalen är full, och vi är där för att höra henne läsa, gärna flera kapitel. Texten i centrum. Rösten i rummet.

När Marion Poschmann sätter igång med prologen har hon fortfarande kappan på. Den är för stor, tänker jag, och för varm, hon kommer svettas. Pulpeten står på en decimeterhög scen och får henne att se ännu mindre ut. Salen är inte djup men bred och vägen till de bakre raderna är kort. Orden når alltså fram utan problem, akustiskt är alla med, även den tunnhåriga som sitter vid ingången och är redo att ta betalt om någon kommer sent, ja även han hör vad som sägs, trots att stämman som läser knappast kan beskrivas som myndig. Men texten, den vet vad den vill. Vi lyssnar till en prolog med pondus. Och nu i efterhand, när det gått drygt ett år sedan den där uppläsningen, frågar jag mig hur många av åhörarna som faktiskt förstod, hur många som hängde med när de första metaforerna dök upp ... *geformt wie kleine Füllhörner, die Strahlen aussenden, Sonnenimitate ...* (och varslade om det sinnrika bildspråk som präglar romanen *Die Sonnenposition* och som den här essän är tänkt att kretsa kring, om jag lyckas slita mig från kvällen i *Buchhändlerkeller*) ... *formlose graue Putzlappen trocknen auf den Heizkörpern; ein verlöschendes, alles auslöschendes Grau, das jahrelang den Staub geschluckt hat ...* och hur många i publiken som längtade till pausen och ett glas rött.

Själv förstod jag åtminstone inte. Särskilt sugen på vin var jag inte heller, men ändå satt jag kvar och lyssnade, på texten, på rösten. Jag lyssnade och tyckte att jag hörde en bestämdhet kring orden, en skärpa i hur de lästes, en tilltro till hur de följde varann. Men någon omedelbar förståelse var det inte tal om. Det är först nu, efter otaliga timmar

tillsammans med texten, varav åtskilliga ägnats åt enskilda stycken, enskilda satser, enskilda ord, som jag börjat ana vad den är.

Vad är det jag gjort alla dessa timmar?

Översatt.

Jag har försökt översätta.

Och jag har översatt.

Och har jag förstått något om *Die Sonnenposition* så är det att det är en text av det slaget som träder fram på allvar först när man försöker översätta den.

Jag tycker om att tänka på den inledande fasen av översättandet som en form av extremt uppmärksam läsning, där man inte låter någon enda av ett ords alla nyanser gå en förbi, där man inte ger sig förrän man tagit reda på *allt*. Översättandet blir då ett sätt att söka kunskap om texten, skaffa sig ett grepp om den som enbart vanlig läsning inte kan ge. Allra tydligast visar det sig kanske på lexikal nivå, i alla de ord som under läsningen inte bereder bekymmer, som i sammanhanget framstår som hyfsat begripliga, nedbäddade bland andra ord med solklar referens, och bara man har ett hum om vad de där orden betyder klarar man sig till meningens slut. Men den extremt uppmärksamma läsaren, översättaren, om man så vill, nöjer sig inte där. Hen strävar efter någon form av fullständighet. För ska man *översätta* kommer man inte särskilt långt med en sådan diffus förståelse, då räcker det inte med att ha ett hum. Att översätta innebär nämligen att skriva, och det är notoriskt svårt att stava till ord som bara är luddiga moln utan fasta konturer.

Faktum är att det ofta inte ens räcker med att förstå; när man nått den kompletta kunskapen om sin text (om nu en sådan är möjlig), då återstår arbetets lejonpart. I sin bok *Dag ut och dag in med en dag i Dublin* (2012), mitt i skildringen av ett möte med en redaktör för översättningsarbetet med James Joyces *Ulysses*, konstaterar Erik Andersson, i förbifarten, följande: "[D]et svåra med att översätta är väldigt sällan att man inte förstår, utan att man inte kan uttrycka det på svenska".² På sitt lakoniska, glasklara vis formulerar han här ett av översättandets praktiska grundproblem; översättande handlar om att uttrycka saker på målspråket, och det är nästan alltid den delen av arbetet som är kruxet. Skulle man slippa skriva någonting när man översatte så vore alltihop mycket enklare. För hur exakt ens förståelse än är så betyder inte det att

² Erik Andersson, *Dag ut och dag in med en dag i Dublin*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2012, s. 124.

man är förmögen att fånga den förståelsen i en form på målspråket, det vill säga att *skriva* ordet, frasen, meningen på svenska.

Det är en process med många steg, som börjar i relativ okunskap, går via suddiga aningar till någorlunda klarhet och en punkt där man är beredd att börja (skriva).

Översättande är alltså läsande och skrivande. Försök säga emot det den som vågar! Och efter att ha föst ihop ett par truismer och konstaterat deras förhållande som om det vore något särskilt, som om det inte vore bekant för var och en som läser min text, kan jag försöka gå vidare – genom att gå tillbaka:

Marion Poschmann läser i säkert femton minuter innan kappan åker av. Inte en svettpärta, ingen blank panna. Det må låta fånigt men det bidrar till mitt intryck, till avtrycket som läsningen gör i mig. Det är ju fullt där inne, folk i varje hörn, och själv sitter jag i kortärmat och pustar. Rösten avancerar genom prologen som börjar i matsalen i ett gammalt slott i östra Tyskland. Under det senaste århundradet har det använts som bland annat militärsjukhus och kemilaboratorium, men i romanens nutid inhyser det en psykiatrisk klinik, där berättaren Altfried Janich är verksam som läkare. För patienterna, som delvis består av *Wendeopfer*, det vill säga människor som på olika sätt tagit skada av murens fall och de båda tyskländernas förening, förlorat på förändringen och drivits till vansinne, för dessa ska Altfried fungera som stabil mittpunkt, en lysande kropp för andra att kretsa kring. Men hans egen tillvaro på slottet är långt ifrån harmonisk. Han bor i ett litet beredskapsrum och hans rastlösa nattliga strövtåg genom korridorerna ackompanjeras av knattrande kylskåp och ramas in av *opulenta oljemålningar med mörknade buketter av blommor och frukt*, framför vilka han då och då blir stående och fantiserar, om den döde vännen Odilo som begravs i romanens början, om sin syster Mila och hennes relation till denne vän, om familjens historia och fadern och fastern som under andra världskriget fördrevs från sin polska barndomsby. Personliga och historiska minnesbilder lagras på varandra. Vad träder i dagen och vad blir kvar i skuggan?

Allt detta framgår förstås inte av prologen. Och även om det skulle ha gjort det hade jag nog inte uppfattat det där och då, den 19 september 2013 i *Buchhändlerkeller*. Men jag köpte boken i pausen, och sedan dess har jag läst och läst om, och några delar har jag till och med läst *extremt uppmärksam*. Jag tror att jag börjar bli redo att lämna lokalen vid Savignyplatz nu.

Die Sonnenposition hade utkommit exakt en månad tidigare. I november tilldelades Marion Poschmann ett litteraturpris uppkallat efter 1800-talsförfattaren Wilhelm Raabe, och i sitt *laudatio*, sitt lovtal, tecknade den österrikiska litteraturkritikern Sigrid Löffler ett pregnant porträtt av Poschmanns författarskap, med särskilt fokus på den prisade romanen. Löffler uppehöll sig där vid Poschmanns optiska intresse och talade om hennes framträdande blick för färger, ljus och skugga:

Ihr Sprachempfinden und ihre Sprachkunst entzündeten sich besonders an optischen Erscheinungen, an visuellen Eindrücken, buchstäblich an Augen-Blicks-Phänomenen. Ein fein entwickeltes Sensorium für Farbwerte, für Lichtverhältnisse und farbliche Schattierungen drängt zum sprachlichen Ausdruck und fordert die Sprachgenauigkeit aufs Äußerste.³

Och hon förbinder det alltså med en språklig noggrannhet. Tidigare i talet tillskriver hon också Poschmanns litterära verksamhet ett *Genauigkeitsverlangen*, det vill säga ett krav på exakthet, vilket hon kopplar samman med Poschmanns bakgrund som poet.⁴ Tre diktsamlingar har hon bakom sig, varav *Geistersehen* ("Spöksyn") från 2010 är den senaste. Och att vara poet är inte något som hon slutar med bara för att hon skriver prosa.

Mot slutet återkommer Löffler till sin poäng och knyter ihop den på följande vis: "Jedes Wort wird in seinen Bedeutungen und Valeurs, in seiner Bildlichkeit und seinen metaphorischen Wertigkeiten ausgelotet und abgewogen."⁵ Ur ett översättarperspektiv kan den här beskrivningen låta som en dröm (eller en mardröm, beroende på vad man är ute efter). Vi har att göra med en extremt noggrann författare med en avancerad uppsättning bilder som vägt vart och ett av sina ord inte bara på en, utan på flera vågar.

Att det är en utmaning att översätta en text som *Die Sonnenposition* torde stå klart. Det är en utmaning med många ansikten, men hur kan de se ut, om man tittar närmare på dem? I det följande vill jag rikta blicken mot det ansikte som förmodligen är störst, och helt säkert vackrast, nämligen bildspråket. Jag tänker ta mig an några fall av svåröversatta passager eller uttryck, där bildspråket utgör en framträdande del och ibland dessutom samspelar med andra element på ett avancerat vis. Det är inte de mest

³ Sigrid Löffler, "Laudatio" i *Marion Poschmann trifft Wilhelm Raabe* (Hubert Winkels, red.), Berlin: Suhrkamp Verlag, 2014, s. 22. "Hennes språkuppfattning och hennes språkkonst utlöses särskilt av optiska företeelser, av visuella intryck, bokstavligt talat av ögon-blicks-fenomen. En fint utvecklad känslighet för nyanser, för ljusförhållanden och färgernas skuggningar pockar på språkligt uttryck och driver den språkliga exaktheten till det yttersta." (min övers.)

⁴ Ibid., s. 21f.

⁵ Ibid., s. 30. "Varje ord sonderas och vägs med hänsyn till sina betydelser och valörer, till sin bildlighet och sina metaforiska valenser." (min övers.)

plakativa exemplen som tas upp. Ofta är de subtila metaforerna intressantare, även ur ett översättningsperspektiv. Jag har också tagit hänsyn till vilka exempel som kan vara lämpade för att åskådliggöra den process som ligger bakom resultatet. I bästa fall lyckas de skildra metoden jag använt för att nå en lösning. Alltså: att utgå från översättningssvårigheterna och ägna sig åt de ställen där processen syns som bäst.

Men varför just bildspråket? Så här avslutas romanens prolog:

Wer des Nachts in ein Gebüsch leuchtet, scheucht Tiere auf und spielt ihnen Tag vor, er wird sie nie schlafend erwischen. Schatten läßt sich nur ableiten. Schatten ist da, wohin mein Blick nicht fällt. Dennoch weiß ich um ihn, denn das Licht entsteht aus der Finsternis.⁶

Den som om natten lyser in i ett buskage skrämmar djuren och får dem att tro det är dag, man kommer aldrig att finna dem sovande. Skuggan låter sig bara härledas. Skuggan ligger där min blick inte faller. Ändå vet jag att den finns, för ljuset uppstår ur mörkret.⁷

Vid det här laget är bildspråkets tematiska beståndsdelar redan väl etablerade: ljus och mörker, sol och skugga, synligt och dolt, hågkommet och undanträngt. Bilder på detta tema varieras och nyanseras romanen igenom, de tas om och byggs ut, upprepas i andra sammanhang och förses på så sätt med nya tolkningsmöjligheter. Ingenting undgår bildspråkets framfart; slottets ljuskronor liknas vid självlysande maneter, och bioluminiscens är också ämnet för Odilos forskning (han var biolog); tillsammans med Odilo jagar Altfried ännu inte offentliggjorda bilmodeller, vilkas karosser är klädda i kamouflage för att slippa undan snokande kameraögon; patienterna på slottet skildras genom små fallberättelser, där bakgrunden till deras tillvaro på samhällets skuggsida tecknas med närapå tragikomiska drag.

Bildspråket är alltså långt ifrån någon språklig utsmyckning; det bidrar till hela romanens komposition och präglar den från första till sista sida, något som inte heller Sigrid Löffler är sen att påpeka: "Marion Poschmann spielt nicht nur mit Sonnen-, Licht-, und Nacht-Metaphern, sie orchestriert damit ihren ganzen Roman."⁸ För att en översättning av *Die Sonnenposition* ska bli någorlunda lyckad är det med andra ord ofrånkomligt att ägna bildspråket ordentligt med uppmärksamhet.

*

⁶ Marion Poschmann, *Die Sonnenposition*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2013, s. 16.

⁷ Min översättning (original: Poschmann, 2013, s. 16).

⁸ Löffler, s. 29. "Marion Poschmann leker inte bara med sol-, ljus- och nattmetaforer, hon orkestrerar hela sin roman med dem." (min övers.)

Andra kapitlet i *Die Sonnenposition* kretsar kring en begravning. Det är Odilo som ska läggas i jord. Han har omkommit i en bilolycka, under dunkla omständigheter – naturligtvis har han kört med släckta lysen. Även om deras vänskap haft drag av ojämlikhet och distans har Altfried fått en särskild inbjudan till ceremonin; Odilos mor ser honom nästan som en i familjen och vill hemskt gärna att han ska hålla tal, en förpliktelse som Altfried efter viss vanda lyckas avsäga sig. Han konstaterar att han inte vet ett dugg om sin vän, vad han än skulle säga skulle han bara ”bygga vidare på den välputsade fasad” som Odilos liv utgjort.⁹

Det är en morgon i mars och solen steker ”som på en maffiabegravning”.¹⁰ De svarta bilarna står uppradade och det blänker i lacken. I ett sådant ljus går det inte att gömma någonting. Berättarens blick vandrar över grusvägen ...

Ein Märzmorgen, der warm zu werden versprach, die Sonne stach schon, stach um so mehr, als noch kein grünes Blatt vorhanden war, sie abzuschirmen. [...] Die Knospen schwollen, in der Luft hingen bereits Blütendüfte, auch wenn man keine Blüten sah, auf dem Kiesweg zeichneten sich die scharfen Schatten kahler Äste ab, harkten wippend, wenn ein Windstoß kam.¹¹

Bilden är ganska tydlig, i sig inte så svår att förstå, och vid översättningen av det här stycket var det framför allt formuleringen *harkten wippend* som trilskaades. Resten av sista satsen skulle kunna se ut ungefär så här: ”på grusvägen avtecknade sig skarpa skuggor från kala grenar, *harkten wippend* när det kom en vindstöt”. Verbet *harken* kan utan större problem översättas med *kratta*. Det används visserligen framför allt i Nordtyskland, men någon riktig dialektal prägel tycks det ändå inte ha. *Kratta* duger. Och för *wippen* kan man tänka sig *vippa*, *vaja* eller kanske *svänga*. Möjligen *vagga* eller *guppa* också, men de ger associationer som drar åt fel håll, de utstrålar för mycket trygghet, för mycket frid. Det ligger onekligen något oroande i den här bilden, nästan något spöklikt, och då duger inte ett rofylldt guppande. Jag provar med *vippa* och hävdar således att de kala grenarnas skuggor *krattade vippande* över grusvägen.

Det låter inte bra.

Och inte heller om de istället *krattade vajande* eller *svängande* blir det mycket bättre. Jag tror att det är participformen som stör. Den grammatiska formen som används i

⁹ Min översättning (original: Poschmann, 2013, s. 24).

¹⁰ Min översättning (original: Poschmann, 2013, s. 19).

¹¹ Poschmann, 2013, s. 21.

bilden försvårar översättningen till svenska. Medan participet *wippend* smidigt låter sig infogas i tyskan känns det klumpig om det övertas direkt till svenskan, som har en viss känslighet för particip. Hur kan man då bli av med participet? Att byta ordklass kan vara en väg, men när det gäller *vippande/vajande/svängande* är den praktiskt taget stängd. Däremot kan det andra verbet, *krattade*, enkelt göras om till substantivet *krattor* utan att bilden förändras för mycket. Den manövern gör det i sin tur möjligt bilda en relativsats av participet. Och om den hängs på krattorna får man följande lösning: "på grusvägen avtecknade sig skarpa skuggor från kala grenar, krattor som vippade/vajade/svängde så fort det kom en vindstöt."

I ursprungsbilden krattar skuggorna vägens grus (på ett vippande/vajande/svängande sätt). I min översättning *är* skuggorna istället krattor (som vippar/vajar/svänger). Är det en förvrängning? Inte enligt mig, men självklart går det att diskutera. Oavsett vilket är det i mina ögon viktigare att bli av med participets otymplighet. Annars står den språkliga klumpigheten i vägen för bilden.

Ett argument mot mitt förslag kan vara att användningen av ett substantiv, *krattor*, berövar bilden en del av dess dynamik och gör den lite för statisk. Men genom participets omvandling till relativsats ökas dynamiken i satsen ett snäpp. Dessutom kan *när* bytas ut mot *så fort*, vilket också bidrar till en liten farthöjning. Tillsammans kan detta anses kompensera förlusten av energi.

Helt nöjd är jag ändå inte. Dessutom måste jag ju fortfarande välja verb. Hittills har analytikern i mig fått löpa amok. Jag har låtit den grammatiska analysen ligga till grund för en ordklassrockad, som visserligen producerat ett habilt resultat, men för att nå ända fram behövs lite poesi.

I diktsamlingen som omtalades ovan, *Geistersehen* från 2010, hittar man följande dikt:

Schatten von Zweigen wischen
lautlos über die Kühlestrahltür
aufgeklebte Vogelsilhouetten
flattern noch wenn du vorbeigehst

in diesem Glaslicht zuckt
dein Gesicht wie ein Wurm ich
harke die Blätter es ist
alles da¹²

¹² Marion Poschmann, *Geistersehen*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010, s. 10.

Visst låter den bekant? Här visas skuggor från grenar som sopar ljudlöst över en kylskåpsdörr ... och löven krattas. Bilden i *Die Sonnenposition* med de krattande grenskuggorna har en tydlig föregångare i den här dikten, men i romanen har bilden tagits ett steg längre och fått en gestaltande funktion. För det är knappast någon slump att denna krattbild dyker upp i samband med en begravningscen. Poängen är som sagt att grenskuggorna rör sig på ett sådant sätt över vägen att det ser ut som om de krattar gruset. Detta krattande kan i sammanhanget stå för att lägga till rätta, dölja den oreda som livet fört med sig; i döden råder ordning, och den ordningen skapas av skuggorna från den döde.

Med hjälp av dikten blev det möjligt för mig att se bilden på ett nytt sätt, få en tydligare förståelse av rörelsen, vilket i sin tur underlättade verbvalet. Skuggorna som "sopar" över kylskåpet, jag tänker mig att det är natt och sömnlöst, ljuset kommer inte från solen utan från en ensam gatlykta ... (jag vet inte hur stor roll det spelar, men det är en situation som jag lättare kan relatera till – har aldrig varit på begraving). I dikten är rörelsen horisontal, skuggorna sopar i sidled. Men för att krattandet i romanen ska framträda med önskvärd effekt är det viktigt att rörelsen är *vertikal*. Grenarna ska röra sig upp och ned, inte fram och tillbaka. Ledden är avgörande för att bilden ska fungera på svenska, och med det i åtanke kan *vaja* och *svänga* avfärdas som alternativ. Kvar blir *vippa*, och den samlade översättningen av stycket blir alltså som följer:

En marsmorgon som gav löfte om värme, solen var redan skarp, allra helst som det ännu inte fanns några gröna blad som skymde den. [...] Knopparna svällde, det låg redan blomdoft i luften, fastän man inte såg några blommor, på grusvägen avtecknade sig skarpa skuggor från kala grenar, krattor som vippade så fort det kom en vindstöt.¹³

Metaforen som jag tröskat igenom här är en skuggbild som befinner sig lite vid sidan av den tematiska huvudfåran. Den har inte något avgörande symboliskt värde för romanen som helhet – men ändå är den intressant, just för att den visar prov på hur bildspråkstematiken genomsyrar allt. Och vill man översätta bildspråket som helhet måste varje enskild metafor göras rättvisa, oavsett hur obetydlig den tycks vara.

*

¹³ Min översättning (original: Poschmann, 2013, s. 21).

Lördag morgon. Klockan är nio och återigen är det Marc som står för croissanterna. Färska från franska bageriet. Alla får ta. Den puffiga papperspåsen placeras mitt på det avlånga bordet i vårt seminarierum, som vanligtvis används av studenterna på litterär gestaltning. Men en helg per månad är det vi som sitter här. Och då hör croissanterna till.

Jag får som vanligt dåligt samvete för att det aldrig är jag som köper men minns att jag den här gången faktiskt har en liten ask torkade aprikoser som jag fick med mig från den turkiska marknaden nere vid korsningen innan jag åkte hemifrån i torsdags. Jag väntar nog med att plocka fram den till efter lunch, som ett komplement till påsen med *Riesen*-choklad (som väl Marc också brukar betala?). När den slits upp och bitarna sprids över bordet vet man att eftermiddagspasset kan börja. Kvaliteten på textsamtalet brukar gynnas av att det finns saker att tugga på i närheten. Med en *Riesen* i munnen tvingas man nämligen att tänka efter innan man säger något, och det man får ur sig efter att ha lyckats svälja en bit handlar förhoppningsvis om mer än ett olyckligt placerat kommatecken.

Marc verkade i alla fall gilla aprikoserna, han åt flera stycken. Och responsen jag fick blev därefter. Till den här helgen hade jag gjort ett hopp framåt i romanen och skickat in en översättning av kapitel sexton. Där konstruerar Altfried ett minne om Odilo och sin syster Mila och en semester i en badort vid Östersjön som de kan eller kunde ha gjort tillsammans när Odilo fortfarande var i livet. Trots att Altfried inte var med och "varken kan eller får minnas" är det just vad han gör. Han minns "på ren trots".¹⁴

Odilo har farit dit för att hålla föredrag på en vetenskaplig konferens, och Mila, som bor i Berlin, det vill säga inte så fasligt långt bort, har bjudits med över helgen av sin älskare. Månaden är juli och solen skiner naturligtvis så att det gnistrar, ja, faktiskt så att hela världen dallrar, och det är nästan för ljus för att kunna se någonting.

I tillägg till detta ljusspel kommer bildspråkstematiken i det här kapitlet till uttryck genom olika former av beklädnad. Noggrant och stundtals ganska humoristiskt skildras hur de fromma polska badgästerna gör allt för att inte visa någon hud under sina ombyten på stranden, samtidigt som de förskräcks av "den östtyska nudistkulturen".¹⁵ De gamla östtyskarna däremot känner sig förnärmade av att de inte längre får ha stranden för sig själva – och visa hur mycket hud de vill:

¹⁴ Min översättning (original: Poschmann, 2013, s. 179).

¹⁵ Min översättning (original: Poschmann, 2013, s. 180).

Als alle nackt gewesen waren, hatte es keine Probleme gegeben, aber seit hochgeschlossene Katholiken anzügliche Blicke aus den Augenwinkeln warfen [...] fühlte man sich von Voyeuren umgeben und konnte ein leichtes Unwohlsein kaum noch leugnen.¹⁶

Ur det bildspråkliga perspektiv jag försöker anlägga här är det framför allt intressant att notera användningen av adjektivet *hochgeschlossen*, som används för att beskriva de polska katolikerna. Den tyska universalordboken *Duden* ger följande definition av ordet: "(von bestimmten Kleidungsstücken) bis zum Hals geschlossen".¹⁷ Den bokstavliga betydelsen är alltså ungefär 'höghalsad', då med avseende på en tröja eller klänning som når högt upp på halsen. Men Poschmann använder det som synes inte om ett plagg, utan placerar det direkt framför katolikerna, med en bildlig effekt som följd. De är förvisso rätt rejält påpälsade – åtminstone för att befinna sig på stranden, men *hochgeschlossen* säger också något om deras sätt att bete sig; de är pryda, sippa, slutna gentemot östtyskarna och deras utlevelsefulla nudism. För att ta reda på exakt hur nyskapande den här användningen är kikar jag i tidningskorpusen i *DWDS (Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache)*. Bland 203 träffar i material från 50 års utgivning av *Die Zeit* hittar jag ingen användning som avviker från ordbokens.¹⁸

Om det fungerar att översätta rakt av till "höghalsade katoliker" på svenska är tveksamt. Kanske får man tänka sig en annan, lite mer pragmatisk variant, något om katolikerna *med sina höga kragar...*

Kläderna och deras gestaltande potential alltså. Det är något som estetikprofessorn Petra Leutner tar upp i sin text "Faltenwelt. Figuren des Textilien bei Marion Poschmann", där hon behandlar klädernas roll för gestaltningen av identitet.¹⁹ Hon beskriver klädseln som del av en ordning styrd av koder och regler, en ordning som bidrar till att ge figurernas sinnessillstånd form och struktur. Vidare poängterar hon det språkliga uttryckets betydelse för denna ordning, och hon understryker dessutom den symboliska kraft som den bär på.²⁰ Det är synpunkter som väl låter sig tillämpas på den här passagen av *Die Sonnenposition*, där de språkliga uttryckens bildlighet kombineras med klädassociationer.

¹⁶ Poschmann, 2013, s. 180f.

¹⁷ *Duden Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim: Dudenverlag, 2011, uppslagsord: *hochgeschlossen*.

¹⁸ Webbplatsen för *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, publicerad av Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (sökning gjord i november 2014):

<http://www.dwds.de/?qu=hochgeschlossen>

¹⁹ Petra Leutner, "Faltenwelt. Figuren des Textilien bei Marion Poschmann", i *Marion Poschmann trifft Wilhelm Raabe* (Hubert Winkels, red.), Berlin: Suhrkamp Verlag, 2014.

²⁰ Ibid., s. 60f.

Ett par sidor längre fram riktas blicken för första gången specifikt mot Mila och Odilo. Från att ha presenterat miljön och statisterna som befolkar den övergår texten till att koncentrera sig på föremålet för Altfrieds fantasi:

Meine Schwester und ihr Liebhaber waren noch nicht im Wasser gewesen. Odilo, zum Kongreß angereist, hatte keine Zeit gefunden, auch keine Lust verspürt, zu schwimmen. Er blieb zugeknöpft, blieb vollständig bekleidet, und er blieb dabei, auch seine neue Beziehung auf hochgeschlossene Weise zu führen [...].²¹

Vad är detta? *Hochgeschlossen* dyker upp igen, denna gång för att beteckna det sätt på vilket Odilo sköter sin nya relation. Intressant. Det ställer förstås föregående förekomst i en annan dager. Men innan jag tar mig an vilka följder det får för översättningen vill jag fundera över *zugeknöpft*. Det används för att beteckna Odilos förhållningssätt och är ett ord med vedertagen bildlig betydelse, som motsvaras väl av svenskans *tillknäppt*. Han är reserverad, fåordig. Därpå följer en kommentar om att han behöll kläderna på, vilket ger den slitna metaforiska funktionen i *tillknäppt* ny energi. Det är ett exempel på hur Poschmann aldrig är sen att ta tillvara den metaforiska potentialen i en mening. Och så alltså *hochgeschlossen*...

Att ordet återkommer, andra gången i en ännu bildligare och djärvare användning, gör att dess tyngd ökar. Det framstår rentav som centralt för tolkningen av hela kapitlet, vars utgångspunkt ju är att Altfried fantiserar ihop ett östersjöminne om Odilo och Mila. Varje ord som används för att porträttera deras relation får alltså en betydande tolkningspotential – särskilt de som har med klädsel att göra, om vi håller Leutners påpekanden i åtanke. Stycket ovan är som sagt dessutom det första där fokus vilar på Mila och Odilo. Hur det uppfattas får konsekvenser för läsningen av resten av kapitlet, ja, av hela romanen. Och då är det förstås rätt viktigt att översättningen blir bra.

Jag var direkt på det klara med att jag var tvungen att använda samma översättning för bägge fallen av *hochgeschlossen*. Det är visserligen ingen lag att ett ord som upprepas i originalet alltid måste upprepas likadant också i översättningen, men här har vi att göra med ett tungt betydelsebärande uttryck, och då duger det inte att växla hur som helst. Om det var tveksamt att tala om *höghalsade katoliker* är det praktiskt taget uteslutet att någon sköter sitt förhållande *på ett höghalsat sätt*. Den bilden är platt, död, den säger ingenting.

²¹ Poschmann, 2013, s. 182.

På kammaren experimenterade jag med andra bildliga uttryck som *inbunden* och *sluten*, och ett tag tyckte jag att de passade hyfsat in i respektive sammanhang. Men att värna metaforens klädkoppling framstod snart som alltför viktigt. Jag fick börja om.

Så blev det dags för textsamtal. Jag skickade in kapitel sexton och markerade de båda *hochgeschlossen* som något jag särskilt gärna ville diskutera.

Min text har fått plats i eftermiddagsblocket på lördagen, och när vi sätter igång jäser lunchen fortfarande lite i magarna, men kaffet hjälper. Vi börjar från början och pratar om Altfrieds fantasi, vad det är för ett kapitel, hur det förhåller sig till de andra och så vidare. Vid den här tiden på terminen har vi hunnit beta av ett antal kapitel och det krävs ingen vidare introduktion innan vi kan närma oss texten.

Paul tycker att jag lyckats bättre med tonen än sist men vill ändra ett *även* till ett *också* och stryka några *som*. Linnéa gillar inte att jag valt *insinuant* framför *menande* men bilden med molnen som flyende får köper hon rakt av. Jag antecknar i marginalen och tar en aprikos.

Så når vi fram till partiet med de båda *hochgeschlossen*. Jag skiftar position på stolen och väntar spánt. Det kommer några förslag som drar åt att normalisera, som snarare än att återskapa bilden vill beskriva den, och jag värjer mig genast, får ur mig något om *effekten*, försöker antyda vad jag ser som viktigt här, att det ju är så elegant och fyndigt gjort i originalet, och just innan jag faller in i en poschmannsk panegyrik lyckas jag få tag i en *Riesen* och tystnar. Textsamtalet är inte till för att översättaren själv ska prata. Det är nämligen ett bra sätt för att missa sin respons. Här handlar det om att lyssna.

Någon, jag tror det är Ludvig, är inne på något med en *krage*. Det är ju den del av ett plagg som sitter vid halsen och vad finns det för idéer där? Polokrage, höga kragar, med sina höga kragar ... ståndkrage? Det fnissas lite, Linda dricker kaffe. Marc har suttit ganska tyst hittills, och jag funderar på om han kanske inte har hunnit läsa? Men så tar han en aprikos, tuggar tankfullt och sedan kommer det:

– Vad tänker ni om *styvkrage*, då?

Jo, det låter kanske bra, även om jag aldrig har hört ordet tidigare. Den allmänna meningen verkar positiv. Vi provar att sätta in det i texten och får *styvkragade katoliker* och en relation som sköts på *ett styvkrage* sätt. Okej då.

Förmågan att avgöra vad som fungerar och inte, exempelvis i fråga om metaforer, den växer med erfarenheten, och i bästa fall kan den processen påskyndas av textsamtalets form, där man oförmedlat får ta del av andra översättares kritiska läsningar av ens egna

lösningar. Om man kommer till ett textsamtal med en bristfällig lösning får man veta det. Därmed inte sagt att man garanteras gå därifrån med en lösning som bär. Man kan få fyra förslag på andra sätt att skriva, fyra förslag att förkasta, måhända, men de kan ändå vara värdefulla, eftersom de i sin tur kan leda tankarna till ett femte – som faktiskt håller.

I ljuset av textsamtalen är det frestande att se översättandet som en kollektiv syssla, på tvärs mot de beskrivningar man ofta möter om den ensliga kammarsittaren ... och till viss del stämmer det. Men det är trots allt översättaren som i slutändan måste bära hela ansvaret. Hen ensam måste kunna stå för sina val. Kan hen det i detta fall?

De samlade översättningarna av passagerna lyder så här:

På den tiden då alla varit nakna hade det inte varit några problem, men alltsedan styvkragade katoliker börjat kasta menande sidoblickar [...] kände man sig omgiven av voyeurer och kunde knappast längre undgå att känna ett lätt obehag.²²

Min syster och hennes älskare hade ännu inte doppat sig. Odilo, som rest dit på en konferens, hade varken haft tid eller lust att bada. Han förblev tillknäppt, fullt påklädd, och han höll fast vid att sköta även sin nya relation på ett styvkragat sätt [...].²³

Hochgeschlossen är ett existerande ord som Poschmann använder i en nyskapande, bildlig bemärkelse. Ordet *styvkragad* existerar inte på samma sätt. Inga belägg, varken i *SAOL*, *Nationalencyklopedin* eller *Språkbankens Korp*. Det är alltså en nybildning, som i sammanhanget har en bildlig funktion. Kan ett sådant tillvägagångssätt motiveras? Att översätta ett ord som finns med ett som inte finns? Ja, det kan det, just genom att lyfta blicken och inse att det inte handlar om att översätta *ordet*, utan snarare *bilden*. För att göra det måste man ibland tillåta sig en viss kreativitet, milt sagt. Prioriteras den lexikala betydelsen hos *hochgeschlossen* riskerar bilden att gå förlorad. *Styvkragad* framkallar en likartad bildlighet, det otillgängliga i sättet, den stela attityden. Dessutom finns ju den så åtråvärda kläddreferensen där, i form av en krage.

*

Romanens tredje kapitel är nog det som omtalats i flest av recensionerna jag läst. Och inte heller Sigrid Löffler missar att ta upp det i sitt tal. Kapitlet inleds med att Mila och

²² Min översättning (original: Poschmann, 2013, s. 180f).

²³ Min översättning (original: Poschmann, 2013, s. 182).

Altfried är på väg från begravningen, och överallt ser de kistor, men kort därefter går det in i en struktur som så att säga är tapetbaserad. Vad menas med det? Jo, Altfried tecknar sin egen historia via de olika tapeter som omgivit honom i rummen där han tillbringat sin tid. Enligt Löffler saknar en sådan uppbyggnad troligen motstycke i (åtminstone den tyska) litteraturen.²⁴ Rubriken lyder *Tapeten eines Lebens* ("Tapeter ur ett liv"), och under loppet av fjorton sidor avbetas bland annat en renoveringstapet, en sidentapet, en tvättbar fondtapet och en tapet i kork. Alla förbundna med speciella platser, stämningar, människor och faser i ett liv.

Det här greppet innebär förstås också en god möjlighet att utveckla den visuella tematiken. Mönster, texturer och färger – allt betraktas med noggrann blick, beskrivs varsamt, för att därpå vecklas ut i konstfärdiga metaforer, vilka givetvis kan leda till problem när man ska översätta.

Ett sådant fall återfinns redan i den första tapetexkursionen. Det gäller en sågspånstapet som pryder väggarna i Altfrieds studentrum:

Die Rauhfaserstapete war durchstochen. Sie trug unzählige Stecknadelspuren von Vorgängern, die sich ihre Klausur mit Kalendern und Kunstdrucken geschmückt hatten. Ich hängte nichts auf, mich elektrisierte vielmehr die Kargheit, ich konzentrierte mich auf die Erhebungen der Tapete, schiefe Perlen, über die ich die Finger gedankenverloren gleiten ließ, Noppen, die Körperkontakt erforderten, die mich zu unwillkürlichen Kerbungen mit dem Fingernagel verleiteten, ich stellte Kerbtiere aus Perlen her, Käfer, die massenhaft auf den Wänden wimmelten, wahnhafte Käfer, mit denen ich mich professionell zu befassen begann.²⁵

Denna långa mening, som slutar i en myllrande metafor av insekter. Och det är just detta *Kerbtiere* som är knepigt, *ich stellte Kerbtiere aus Perlen her...*

Jag måste erkänna en sak: Vid de två problemexemplen som jag hittills tagit upp har jag fuskat. Händelseförloppen och versionshistorierna är tillrättalagda, konstruerade i efterhand för att passa in i en text. Jag skulle inte gå så långt som att säga att allting är påhittat – problemen är verkliga och metoden för hur lösningarna har arbetats fram är snarlikt återgiven – men ett visst mått av fiktion finns det trots allt där. Jag har *berättat* om hur jag kommit fram till mina översättningar. För detta tredje exempel vill jag istället försöka *visa* hur det har gått till. Därför kommer nu ett oredigerat, naket utdrag ur mina anteckningar, som jag fört löpande vid sidan av själva översättningsarbetet. Om vissa fraser finns bara någon rad, andra ger upphov till små uppsatser. Självbilden tycks växla

²⁴ Löffler, s. 21.

²⁵ Poschmann, 2013, s. 31.

mellan geni och nolla, tonen kan vara allt från torr och saklig till hetsig och arg. Invektiv förekommer. Dock inte i avsnittet nedan. Håll till godo:

(Kapitel 3, s. 31) Här beskrivs tapeten på hans studentrum, sågspånstapeten med de "skeva pärlorna" (schiefe Perlen). Beskrivningen mynnar ut i en poetisk bild där etymologin hos orden *Kerbung* och *Kerbtier* har en central roll. *Kerbung* betyder skåra, och det är sådana som han förleds att framställa med naglarna av tapetens "noppor". *Kerbtier* betyder insekt, men det är en "Eindeutschung", en förtyskad variant av ordet, som har ett latinskt ursprung (*insectum*) och innefattar betydelsen 'ngt med inskränningar', enligt NE.

Utmaningen ur översättningssynpunkt är här att hitta ett sätt att bevara den etymologiska leken, samtidigt som den poetiska bilden förblir trovärdig i sin omedelbarhet. Eftersom *Kerbtier* är ett riktigt, vedertaget tyskt ord framgår likheten med sysslan, *kerben* eller *Kerbungen machen*, utan vidare omsvep. Metaforen är således baserad på denna språkliga egenart. Att ta till en nybildning i stil med *skårdjur* skulle innebära att ödelägga metaforens verkan; sannolikheten för att en svensk läsare skulle koppla *skårdjur* till *insekt* är mycket liten.

Så hur går man då till väga? (Här finns möjlighet att skissera ett slags "praktikens poetik", genom att steg för steg beskriva sökandet efter alternativen och bedömning av deras relevans och funktion.)

Ett första steg blir att söka efter synonymer till *skåra* (eller rättare sagt, andra tänkbara översättningar av det semantiska innehållet i källtextens *Kerbung*). Finns det några sådana? Jodå, synonymordboken serverar en lång rad: *springa, inskränning, löpränna, fåra, repa, ritsa, urtag, snitt, slits, skär, klipp, hak, hack, jack, rispa, märke, ärr, sköra* ... och så faktiskt *skal*, tyvärr med tillägget "prov." och "i fjällrygg", vilket ju gör det obrukligt i det här sammanhanget. Men *fåra* kanske? "Fårade skalbaggar"? Fast *skalbaggar* behöver jag nog till *Käfer*. Hm.

I enlighet med den sedvanliga kompositionen för Poschmanns metaforteknik åtföljs *Kerbtiere* snart av en specificering, en omtagning som i någon mån bestämmer bilden och pekar fram emot vad den ska sluta i. Här består den specificeringen av ordet *Käfer*, med ordboksöversättningen *skalbagge*. Tapetens tusentals ojämnheter liknas vid insekter, skalbaggar, som *wimmeln*, dvs. myllrar, fram över väggarna. Metaforens specificering vidgas sedan i sin tur genom upprepningen med tillägget *wahnhaft* i *wahnhafte Käfer*.

En tänkbar lösning på problemet vore kanske att hitta ett alternativ till specificeringen *Käfer* som passar bra ihop med *Kerbtier*? För de måste ju passa ihop, de kompletterar varandra, fungerar tillsammans, och det är först i deras samspel som metaforen når sin fulla kraft.

Ett alternativ (nu spånar jag fritt) vore att använda ordet "insekt" som alltså är ett låneord från latin, men med ett adjektiviskt tillägg som kan styra läsarens associationer i en riktning som liknar den originalet ger upphov till. Möjligen "fårade insekter" eller något sådant. Samtidigt får det ju inte kännas alltför konstruerat; det ska helst inte synas att jag försökt återge en källspråkligt betingad finurlighet. Tänk på det Erik Andersson sa någon gång, om att det inte räcker att läsaren tänker att, oj, här måste det ha varit roligt i originalet! Alltså, försök fundera på vad svenskans möjligheter i ett sånt här fall kan vara, om det finns något som tyskan inte kan (eller som Poschmann åtminstone inte gjort).

wahnhafte Käfer = inbillningsbaggar? Det får ju ses som en relativt djärv nybildning. Och i egenskap av sådan kanske den kan ses som ett slags kreativ kompensation för det som ev. går förlorat i den slutligt valda lösningen för *Kerbtiere* osv.?

(Avsnittet "Rauhasertapete" är även ett gott exempel på kompositionstekniken som ofta används, nämligen att det börjar relativt konkret, rättframt, med beskrivningar av en omgivning, vanor eller handlingar (här hans studentrum och hur han levde där), för att sedan steglöst övergå i en stegrande poetisk bild, i en avancerad och språkligt elaborerad metafor. Den byggs ut bit för bit, ofta i en enda grafisk mening med satsradningen som väsentlig beståndsdel, fram till en skarp slutkläm.)

Och det är i fall som dessa, när författaren gör bruk av ett semantiskt och etymologiskt finlir för att åstadkomma och förstärka sina metaforer, som översättarens uppfinningsrikedom verkligen sätts på prov. Men lösningar på problem av det här slaget kommer sällan ur tomma intet; de föregås av ett noggrant och detaljerat detektivarbete, allt för att så få nyanser eller aspekter som möjligt ska gå förlorade (en viss förlust, eller låt oss kalla det *förändring*, är oundviklig). Genom att tillskansa sig en diger bakgrundskunskap och förståelse gör man sig mottaglig för de påhittiga lösningarna. Översättning består inte av andliga ingivelser; det är noggrant arbete i kombination med kreativitet.

Förresten: Upprepningen av "kerb-" mycket viktig: Kerbung – Kerbtier. Varför? Jo, för att det är den språkliga beståndsdel som metaforen får sin kraft av. Detta synsätt utesluter ett alternativ som jag hade ett tag, nämligen att översätta "Kerbtier" med "insekt" ("jag gjorde pärlorna till insekter"). För då hade metaforen enligt min åsikt tappat i styrka, förlorat en väsentlig aspekt av sin konstitution. Men synonymer till "insekt" då? *flygfä*, *leddjur*, *småkryp*. Ja! Småkryp kan funka. Lösning så länge: fåror – fårade småkryp – skalbagge – inbillningsbaggar (*Kerbung – Kerbtiere – Käfer – wahnhafte Käfer*)

Jag vill betona att det här är text *inifrån en process*. Det finns delar som jag så här i efterhand kan tycka är ganska oreflekterade, som att den "etymologiska leken" skulle vara något att till varje pris bevara, till exempel. Men syftet med att visa även de delarna är just att illustrera metoden, förloppet, sättet att tänka, komma på, tänka om. Värt att notera är också att en stor del av de nedklottrade tankarna rör själva originalets uppbyggnad och funktion. Uppenbarligen anser jag det viktigt att *förstå* vad det är som händer där innan jag vågar göra om det på svenska.

Det är intressant att *skåra*, som jag arbetar med alldeles i inledningen, helt faller bort ur det fortsatta resonemanget när jag börjar leta synonymer och hittar *fåra*. Under textsamtalet där det här partiet behandlades dök nämligen *skåra* upp som förslag igen, vilket jag då genast tyckte lät helt naturligt. Den sista versionen blev alltså så här:

Sågspånstapeten var sönderstucken. Den bar otaliga spår av knappnålar från föregångare som prytt sin lya med kalendrar och konstplanscher. Jag hängde inte upp någonting, hänfördes istället av kargheten, koncentrerade mig på tapetens knotttror, sneda pärlor, tankspritt lät jag fingrarna glida över dem, noppor som pockade på kroppskontakt, fick mig att omedvetet göra skåror med naglarna, jag förvandlade pärlor till skårade småkryp, till skalbaggar som myllrade över väggarna i tusental, inbillningsbaggar, som jag började ägna mig åt professionellt.²⁶

Ibland är det omvägen som räknas.

Ett resonemang som jag snuddar vid i mina anteckningar ovan är ganska spännande. Jag skriver att den poetiska bilden måste förbli trovärdig och tycks måna om att metaforens verkan inte ödeläggs. Vad innebär det här egentligen? Det är en sak att sätta upp sådana mål, men hur ser man till att följa dem?

När jag läste igenom den här skildringen, denna "praktikens poetik", som jag i ett övermodigt infall råkar kalla den, kom jag att tänka på en artikel av Mara Lee som handlar om hennes arbete med att översätta Anne Carson: "Bitterljuva verb: när jag översätter Anne Carson" (2013). Lika åskådligt som poetiskt beskriver hon där i ett centralt parti hur viktigt det är att översätta effekten framför saken:

Inte tingen, kropparna, utan relationen mellan tingen, kropparna. Hur då? Jo, om relationen dem emellan tecknar ett bråddjup, så måste översättningen försöka vara trogen *fallet*, och inte det som orsakar fallet.²⁷

²⁶ Min översättning (original: Poschmann, 2013, s. 31).

²⁷ Mara Lee, "Bitterljuva verb: när jag översätter Anne Carson", i *Med andra ord*, nr. 75 (2013): s. 7.

Och när hon sedan förklarar att hennes närmande "har varit att försöka följa rörelsen", hellre än att återge exakta betydelser och fånga samtliga nyanser av vissa centrala ord,²⁸ då känner jag igen mig och tänker att det nog går att tillämpa även på mitt fall. Kanske kan jag på så sätt komma lite närmare vad det innebär att översätta Marion Poschmann. Men när jag översätter Marion Poschmann gäller det snarare att följa *bilden*. Texten i *Die Sonnenposition* rör sig ytterst lite. Styrkan i kompositionen finns istället i hur bilderna manövreras, hur de läggs på varann, tas om, smälter samman. Och kanske vore det mer korrekt att tala om att *se* bilden än att följa den. Men principen, tillvägagångssättet som Mara Lee antyder rör vid något grundläggande. Det räcker inte att överföra de olika beståndsdelarna i en metafor och sedan hoppas att de även på det nya språket ska sitta tillräckligt bra ihop. Man måste hela tiden ha resultatet för ögonen, se bilden i sin helhet – på svenska. Det handlar om att värna effekten, funktionen och, just det, relationen delarna emellan.

För att komma tillbaka till exemplet *Kerbtiere*. Här må det vara så att den etymologiska bakgrunden är med och "orsakar" bilden. Det finurliga i att leka med detta uttrycks latinska förlaga, som i *Kerbtier* alltså förtyskats på ett språkspecifikt sätt, bidrar till bildens effekt. Men bara för att det etymologiskt språkspecifika är med och framkallar bilden är det inte *det* som ska översättas. Att på svenska leta fram ett annat ord som också har latinska rötter, och därmed riskera att bilden inte förs över med likvärdig effekt, det vore en felaktig väg. Först och främst måste bilden fungera på svenska, och med "fungera" menar jag här att den ska uttrycka "samma" relation som i originalet, ge upphov till "samma" effekt. Visst är det då något som offras, visst går något förlorat, som det så ofta gör vid översättning av sinnrikt sammansatt litteratur, vilket Mara Lee också påpekar i sin text om Anne Carson,²⁹ men att översätta är att väga, och relationen mellan delarna väger tyngre än sina enskilda parter.

Den etymologiska referensen är i detta fall inte möjlig att överföra. Den är specifik för hur tyskan har behandlat ordet i relation till det latinska. Svenskan har ingen chans att konkurrera med samma etymologiska medel, någon liknande försvenskad variant av *insectum* existerar inte (jmf. *skårdjur*). Som översättare är det väsentligt att erkänna begränsningarna i målspråket och fästa blicken på vad ens språk har att komma med istället, vad det har för styrkor. I fallet ovan tog jag till exempel chansen att skapa den

²⁸ Ibid.

²⁹ Lee, s. 8.

originella sammansättningen *inbillningsbaggar* för uttrycket *wahnhafte Käfer*. En obetydlig kompensation kan tyckas, men åtminstone någon. Man måste tro på översättning som möjlighet – inte som olika grader av ovillkorligt misslyckande.

*

Det är dags att stanna upp. Dags att fråga mig vad det är jag har gjort här ovanför. Och kanske varför. Är det relevant för någon att läsa om hur jag petat fram och tillbaka med översättningarna av några få uttryck i en roman på mer än trehundra sidor? Det är väl i och för sig inte min uppgift att avgöra, men jag kan resonera kring vad jag tror.

Jag har försökt skildra min metod, både berättat och visat hur jag gått tillväga för att handskas med några av de bildspråksproblem som uppstått, och jag tror att man genom en sådan skildring också tvingas avslöja sitt förhållningssätt till verket. Det kan vara intressant inte bara för en själv, utan också för dem som vill bedöma översättningens kvalitet, om det nu finns några sådana.

Det har handlat om att låta verket ställa frågorna. Vilka problem dyker upp när man försöker översätta just *Die Sonnenposition*? Hur går de att hantera, i relation till verket som helhet? Mina egna svårigheter har både fått agera innehåll och styra strukturen.

Har den här texten därmed blivit den översättningspraktikens poetik som jag för ett ögonblick i kampen med skårdjuren tyckte mig ha chansen att destillera? Kanske det, i alla fall om jag tillåts tillämpa det poetikperspektiv som kommer till uttryck i Gunnar D. Hanssons essä "Behövs poetik? Finns det regler?" i volymen *Var slutar texten?* från 2011. Där skriver han följande:

Alltså: *poetik*? Inte ett ämne utan en aktivitet i skilda riktningar, en provisorisk konstlära som problematiserar praxis och som relativiserar varje regel i relation till alla de regler som finns (och som vid varje tid behövs).³⁰

Här presenteras poetiken som process; den känns igen genom sin verksamhet, inte genom någon stelnad definition. Mot den bakgrunden blir det möjligt, och nödvändigt, att koppla en "översättandets poetik" till en handling, nämligen det konkreta arbetet. En sådan poetik måste uppstå i tät relation till översättandet, kan inte i efterhand klistras på produkten, det vill säga den skrivna texten.

³⁰ Gunnar D. Hansson, "Behövs poetik? Finns det regler?", i *Var slutar texten?*, Göteborg: Autor. Litterär gestaltungs skriftserie, 2011, s. 34.

Metodskildringen ovan kan då ses som del av en översättningspoetik – specifik för arbetet med just den här texten. Jag har så att säga problematiserat min egen praxis, skissat på någon typ av "konstlära", men sannolikt är den endast giltig (i bästa fall giltig) för just mitt arbete med Poschmanns *Die Sonnenposition*.

*

En fråga som låter sig ställas efter allt det praktiska lyder: Är det tillräckligt att vara korrekt? Efter flera timmars efterforskningar för att hitta precis rätt nyans av ett ord skriver man in det ordet i texten och lutar sig tillbaka, eller? Det vore tryggt. Men trots att man under sina semantiska promenader bland ordböckernas sidor tycker sig ha upprättat en ordning för hur vart och ett av de knepiga uttrycken bör eller måste översättas kan det sedan, när man återvänder till själva textstället och dess sammanhang, visa sig att ingen av lösningarna låter särskilt bra. Man kan ha hur rätt som helst, alla semantiska argument på sin sida, och ändå vara chanslös mot texten, mot den svenska litterära text man strävar efter att ens översättning ska bli. Och då är det bara att ge vika, lägga sina lösryckt briljanta idéer åt sidan och börja om utifrån det praktiska läget. Det kan kännas tröstlöst emellanåt, men förhoppningsvis har man genom ordboksutflykterna tillägnat sig en sidokunskap, ett bredvidvetande som kan bistå en när man ger sig på texten igen, åtminstone undermedvetet. De är således inte värdelösa, de där utflykterna; även om det vore lockande är det sällan möjligt att strunta i dem. Om inte annat gör de att man i högre grad kan utesluta dåliga lösningar. Eller så leder omvägen via ordboken till att man ser texten på ett nytt sätt. Och det kan vara värt nog så mycket.

För naturligtvis är det litterära översättandet skrivande, en form av skrivande med premisen att skriva en text som redan finns på ett språk på ett annat språk. Det man skriver måste bli en text i sin egen rätt, som kan bära sin egen tyngd utan stöd från en dunkel förlaga. Det kan tyckas självklart men kan gott påpekas igen: kvalificerat översättande är ingen mekanisk företeelse som består av att jämföra ordböcker och samordna lemman från olika språk.

Det kan vara en tuff och mycket viktig insikt för någon som älskar grammatik och känner stor tillfredsställelse av att få paragraferna att stämma överens med verkligheten. Här talar jag delvis om mig själv. På gymnasiet kombinerade jag mitt tyska

tillval med ett naturvetenskapligt program. Matematikens logiska spalter, kemins konsekvens och fysikens formler – och tryggheten i att titta i facit. Alldeles säkert har det präglat mitt sätt att tänka, mitt sätt att ta itu med problem. Jag vet inte om det gjorde mig till analytiker, eller om jag var det redan innan, men säkert är att det inte är lätt att bli av med idén om det Rätta Svaret.

Efter gymnasiet skrev jag in mig på fysikprogrammet vid Linköpings tekniska högskola. Jag gick en månad innan jag hoppade av och började läsa litteraturvetenskap.

Sex år senare befinner jag mig på det litterära översättarprogrammet vid Akademin Valand, och är det något som löpt genom textsamtalen om mina översättningar så är det kampen mot vurmen för det korrekta ... *håller verkligen den här bilden på svenska? Det är ju helt rätt som du säger, men det låter konstigt ...*

När man har att göra med en författare som är så ingående, noggrann och i någon mån auktoritär i sin språkbehandling som Marion Poschmann, blir utmaningen att föra sin översättning en bit bort från originalet ännu större. Man vill gärna hålla sig nära det som fungerat bra på tyska, i hopp om att det ska göra det även på svenska. Man vill gärna att det ska vara just så enkelt. Man vill gärna kunna bevisa att och varför man har översatt korrekt.

Problemet är då att det man skriver riskerar att inte bli en svensk litterär text, utan en tysk litterär text på svenska. Skillnaden är intressant. Jag menar inte att den senare är felaktig – att tala om rätt och fel i sammanhanget leder sällan någonvart. Snarare är den överkorrekt. Den använder en korrekt uppsättning svenska ord, otadlig svensk grammatik och en klanderfri interpunktion. Men för att en svensk litterär översättning ska fungera krävs något mer.

Det är inte tillräckligt att vara korrekt; det gäller att nå bortom det oklanderliga.

Det är då det blir litteratur, och litteratur måste det bli. Hur det kan gå till när en översättning blir litteratur, och vilken typ av avväganden som måste göras för att nå dit, hoppas jag att mina praktiska exempelskildringar har antytt. Det finns knappast någon universalmetod, men att utgå från det faktiska textstället och dess specifika problematik och visa hur man hanterat det kan åtminstone bidra till kunskap om processen.

En lyckad litterär översättning är således inte detsamma som ett oförvitligt dokument; en litterär översättning blir inte lyckad bara för att den är oförvitlig. En oförvitlig text är i någon mån en död text. Och en litterär text ska helst inte vara död. Om jag skulle komma till ett textsamtal med en översättning som jag efteråt skulle behöva ta

med mig därifrån utan en enda invändning, utan ett enda förslag på förändring, men med omdömet att jag gjort ett oklanderligt arbete, då skulle jag förmodligen tänka en av två saker: Antingen att ingen i gruppen på allvar hade läst min text. Eller att texten var död. För översättning innebär meningsskiljaktighet. Att diskutera litterär översättning handlar inte om att diskutera rätt eller fel. Och ett översättningsproblem med en enda lösning är inget problem.

Detta synsätt, att en lyckad översättning av en litterär text måste vara mer än bara korrekt, har naturligtvis diskuterats förut, troligen funnits med som en grundläggande fråga så länge man har funderat kring litterär översättning på allvar. Så här skriver till exempel den tjeckiske översättningsteoretikern Jiří Levý i sin klassiska text om "Konstnärlig stil och 'översättarstil'" från 1963:

Läser man en översättning som är genomsnittlig eller medelmåttig och ett originalverk bredvid varandra, känner en läsare med god språkkänsla att det finns en skillnad i stil mellan dem. Även då det i den översatta texten inte finns några uppenbara språkliga felaktigheter eller klumpiga formuleringar är dess uttryck ibland fattiga, färglösa, grå; det fattas den där fina "tonen", som kännetecknar den litterära texten framför den språkligt korrekta texten.³¹ (övers. Mats Larsson)

Även om Levýs påståenden här är på tok för generella och därtill färgade av den mästrande ton som hela hans text uppvisar, så illustrerar det han säger den tankegång jag velat skissera ovan. För en litterär översättare bör det inte vara tillräckligt att åstadkomma en språkligt korrekt text som går utmärkt att läsa utan att fastna eller staka sig. Den målsättningen passar för en brukstext, en manual, ett recept eller dylikt. En litterär text måste nå längre. En litterär översättning ska inte bara vara funktionell, utan också konstnärlig.

Ett modernare exempel finns hos John Swedenmark i hans kommentar till ett föredrag av Paul Ricœur som publicerades i tidskriften *Divan* 2012. Swedenmark skriver:

Det handlar inte bara om att vara korrekt, att eftersträva den där absoluta överensstämmelsen, utan i minst lika hög grad [...] om att vara mottaglig för de lösningar som kan gestalta utgångstextens underliggande konflikter.³²

Och därmed våga skriva texten på nytt. Det är också intressant att han talar om att vara *mottaglig* här. Hur blir man det? Hur gör man det möjligt för en själv att *se bilden*, att

³¹ Jiří Levý, "Konstnärlig stil och 'översättarstil'" (övers. Mats Larsson), i *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, Lars Kleberg (red.), Stockholm: Natur & Kultur, 1998/2010, s. 156.

³² John Swedenmark, "Ett drömyrke", *Divan. Tidskrift för psykoanalys och kultur*, nr. 3-4 (2012): s. 10.

höra om något låter konstigt eller bra? Mottaglig för lösningar, mottaglig för möjligheterna i det språk man skriver på. Glöm det perfekta, det fulländade – något sådant existerar ändå inte. På så sätt bereder man istället väg för sin egen påpasslighet, nyfikenhet och påhittighet.

Och som avslutning vill jag ta chansen att citera Erik Andersson igen. I sin lekfulla och kärnfulla text "Vad är en översättning?", som finns publicerad på Litteraturbanken som presentation av detta "specialområde", försöker han ringa in naturen hos området i fråga, och därvid kommer han förstås också in på förhållandet mellan analytiskt och konstnärligt översättande. Andersson, som själv är författare med flera romaner bakom sig, pläderar för att betrakta översättning som konstnärlig verksamhet snarare än hantverkssyssla, samtidigt som han inte förnekar den slitsamma aspekten. Han talar om en översättning i tillblivande som "någon sorts slinga med tomrum för tänkbara ord", och påpekar att arbetet med att hitta dessa ord har stora likheter med det egna skrivandet.³³ Och så här belysande formulerar han enviget mellan de båda ytterligheterna:

Faror hotar på ömse håll: den analytiska översättningen tenderar att bli alltför upptagen med originalet och dess sätt att verka, varigenom resultatet riskerar att bli oförvitligt men egendomligt livlöst; den konstnärliga översättningen kan hetsa upp sig för mycket över den text som håller på att skapas och därmed glömma av en och annan sak som stod i originalet.³⁴

Det oförvitligt livlösa eller det nonchalant upphetsade. Självklart är en mellanväg önskvärd, vilket Andersson också noterar. Men innan jag faller för frestelsen att ägna några sidor till åt att återberätta Erik Anderssons pärla till text hejdar jag mig och säger: Ja, det analytiska angreppssättet är bekvämt, för det tillåter rätt och fel. Det medger föreställningen att man genom en tillräckligt grundlig analys kan nå fram till ett korrekt svar. Och visst kan den analytiska processen vara oundgänglig. Men ensam är den inte nog. Den kan tjäna som bas, som grund för en konstnärlig process.

Även om man ibland kan önska sig enkla och raka lösningar på översättandets olika problem, lösningar som går att vidimera eller vederlägga, så vore det förödande. Det är bekvämt att bli bekräftad. Men en litterär översättning ska inte kunna stadfästas. Det ska

³³ Erik Andersson, "Vad är en översättning?", Litteraturbanken: <http://litteraturbanken.se/#!/presentationer/specialomraden/VadArEnOversattning.html> (hämtad 2014-11-23).

³⁴ Ibid.

vara en tolkning, en version, ja, ett konstverk – och som sådant får den inte vara absolut. Samtidigt finns källtexten där, *original*et, och det får heller inte förloras helt ur sikte. Original

Mitt original har i det här fallet varit *Die Sonnenposition* av Marion Poschmann, som förresten blev till *Solens ställning* i min översättning, men kanske också skulle kunna heta *Solpositionen* rakt av. Hur som helst är det en text som är lätt att respektera. I början gjorde jag det för mycket, och kanske har det också funnits ögonblick då jag haft för lite respekt, men vid det här laget hoppas jag ha nått någon typ av jämvikt, åtminstone när det gäller hanteringen av bildspråket. Genom att brottas med metaforerna – och skriva om hur det gick till – har jag troligen blivit lite mindre andäktig och lite mer dristig.

Mot bakgrund av allt detta framstår det litterära översättandet som den ultimata sysslan. En förening av läsande och skrivande, av analys och skapande. En sällsam blandning av att pussla sig fram genom resonlig referenslitteratur och kasta sig vilt mellan vippande grenar och pröva om de bär.

Litteratur

Andersson, Erik, *Dag ut och dag in med en dag i Dublin*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2012.

Bassnett, Susan, *Reflections on Translation*, Bristol: Multilingual Matters, 2011.

Duden Deutsches Universalwörterbuch, Mannheim: Dudenverlag, 2011.

Hansson, Gunnar D., "Behövs poetik? Finns det regler?", i *Var slutar texten?*, s. 28-41, Göteborg: Autor. Litterär gestaltungs skriftserie, 2011.

Lee, Mara, "Bitterljuva verb: när jag översätter Anne Carson", *Med andra ord*, nr. 75 (2013): 4-9.

Leutner, Petra, "Faltenwelt. Figuren des Textilien bei Marion Poschmann", i *Marion Poschmann trifft Wilhelm Raabe*, Hubert Winkels (red.), s. 56-81, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2014.

Levý, Jiří, "Konstnärlig stil och 'översättarstil'" (övers. Mats Larsson), i *Med andra ord. Texter om litterär översättning*, Lars Kleberg (red.), s. 156-171, Stockholm: Natur & Kultur, 1998/2010.

Löffler, Sigrid, "Laudatio", i *Marion Poschmann trifft Wilhelm Raabe*, Hubert Winkels (red.), s. 21-30, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2014.

Poschmann, Marion, *Die Sonnenposition*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2013.

Poschmann, Marion, *Geistersehen*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2010.

Swedenmark, John, "Ett drömyrke", *Divan. Tidskrift för psykoanalys och kultur*, nr. 3-4 (2012): 9-11.

Elektroniska källor:

Andersson, Erik, "Vad är en översättning?", Litteraturbanken:
<http://litteraturbanken.se/#!/presentationer/specialomraden/VadArEnOversattning.html> (hämtad 2014-11-23).

Webbplatsen för *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, publicerad av Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften (sökning gjord i november 2014):
<http://www.dwds.de/?qu=hochgeschlossen>